Rok III. / Warszawa, 1 listopada 1910 r. № 21.

Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



FILHARMONJA WARSZAWSKA

SEZON 1910 — 1911

WARSZAWSKA ORKIESTRA SYMFONICZNA

Piątek, 28 października 1910 r., godz. 8¼ wiecz.

Pierwszy abonamentowy Koncert Symfoniczny

GRZEGORZA FITELBERGA.

Część I.

1) **Johannes Brahms,** (1834—1897). Uwertura tragiczna op. 81.

Entuzjastyczny artykuł Schumanna „Neue Bahnen" w „Neue Zeitschrift für Musik" (1853 r. 23 października) zwrócił uwagę świata muzycznego, publiczności i wydawców na dwudziestą wiosnę życia liczącego wówczas kompozytora, który odtąd powoli lecz stale zaczął torować sobie drogę do sławy. Nie zdobył jej wprawdzie odrazu. Minęły dziesiątki lat zanim schylono czoła przed jego talentem i zaczęto odznaczać różnymi tytułami.

Uważany za ogniwo, łączące klasyków z nowoczesnymi prądami muzycznymi, Brahms nie pogardza stałemi formami, lecz posługuje się niemi nie jako stereotypowymi schematami, lecz w dowolny, często śmiały sposób rozszerza je i oddaje na własne usługi. Brahms nie był tym twórcą, który zbliża się do drzewa sztuki, by zrywać już dojrzałe owoce. Chroniąc się przed eklektyzmem, wytwarza własny styl; w dziełach swych starał się być subjektywnym.

Do utworów symfonicznych (2 serenady, 4 symfonje, warjacje na temat Haydna) należą dwie uwertury: op. 80 t. zw. „akademicka" i op. 81 „tragiczna", skomponowane prawie jednocześnie (1881) w epoce, kiedy talent mistrza dojrzał już zupełnie. Uwertura „tragiczna" ma wszystkie znamiona muzyki brahmsowskiej: świeże pomysły harmoniczne, głębokie uczucie i poezja, instrumentacja unikająca wszelkiej jaskrawości dynamicznej, mistrzowska polifonja i zupełny brak dekoratywności, przytem imponuje pełnią nastroju poważnego, doprowadzonego do najwyższych granic.

Obsada orkiestry składa się: z małego fletu, 2 dużych fletów, 2 obojów, 2 klarnetów w B, 2 fagotów, 4 waltorni, 2 trąbek, 3 puzonów, tuby i kotłów.

2) **L. Beethoven** (1770—1827). Symfonja III Es-dur (Eroica).

Arcydzieło literatury muzycznej, symfonja bohaterska, powstała w r. 1804 i była wykonaną po raz pierwszy w styczniu następnego roku w Wiedniu. Opinja prasy podzieliła się wtedy na dwa obozy: jedni przyznawali Beethovenowi talent i podkreślali piękne epizody dzieła, inni obrzucali symfonję i jej twórcę takimi epitetami, jak „nadzwyczaj długa i ciężka kompozycja", „dzika fantazja bez formy" i chwalili demonstracyjnie inną symfonję także w Es-dur dziś już zapomnianego Antoniego Eberla, wykonaną jednocześnie z „Eroiką" na jednym i tym samym koncercie.

Symfonja Es-dur jest najlepszym dowodem wielkości gienjuszu Beethovena; mistrz sam przed napisaniem „dziewiątej" zaliczał ją do najlepszych swoich symfonji.

„Eroikę" ofiarował był Beethoven pierwotnie Bonapartemu Z chwilą jednak, gdy konsul został cesarzem, republikański duch twórcy podyktował zmianę dedykacji na: „Andenken eines Helden". Oddzielne czeście Eroiki komentatorowie uważają jako obrazy z życia wojskowego; marsz żałobny (część II symfonji) to uroczysta scena grzebania poległych, scherzo (część III) charakteryzuje życie obozowe (wesołe rozmowy, sygnały, biwakowanie). Podobne komentowanie jest w zupełności dozwolone i nie może szkodzić dziełu. Do innych części symfonji iluzja zastosowana być nie może. Zwłaszcza do części I. Czyżby miała ona odzwierciadlać bitwę, jak chcą niektórzy? Symfonję po 2 taktach wstępu rozpoczyna charakterystyczny temat zbudowany na trójdźwięku (Es, G, B); myśl poboczną (w B-dur) cechuje spokój. W szczegółowy rozbiór zarówno tej jak i następnych części nie wdajemy się, sądząc, że „bohaterska" znana jest większości bywalcom koncertowym; dodamy tylko, że część ostatnia, „Finale", w pierwszej swej połowie składa się z cyklu warjacji na temat, który Beethoven użył do warjacji fortepjanowych op. 35 i do muzyki baletowej „Prometeusz".

Część II.

Ludomir Różycki. *„Anhelli" poemat symfoniczny op. 22.*

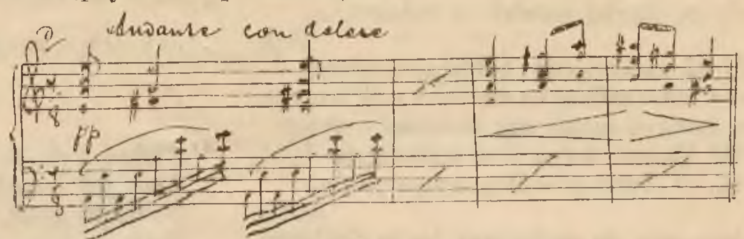
„Anhelli" Różyckiego duchem i myślą oparty o poemat Słowackiego nie jest muzyką programową, muzyka więc nie ilustruje zdarzeń w poemacie zawartych, lecz biegiem myśli maluje nastroje, które szarpią duszę Anhellego. I jak wogóle „Anhelli" Słowackiego jest utworem symbolicznym, tak i muzyka Różyckiego operuje symbolami i nastrojami. W poemacie Słowackiego nad wszelkiemi nastrojami góruje uczucie bezbrzeżnego bólu, smutku i tęsknoty. Taki sam charakter starał się nadać muzyce Różycki.

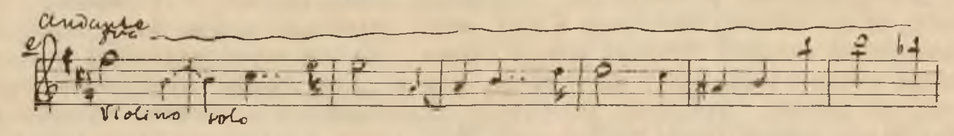


Dzieło osnute jest na kilku głównych motywach. Pierwszy z nich, podany na przykładzie pod literą *a* rozpoczyna poemat (w Ges-dur) i jest doskonałą ilustracją do słów rozdziału V: „I tak odbywali Szaman z Anhellim wędrówkę po ziemi smutnej i po gościńcach pustych". Dźwięki górne tego motywu (Des, Es) znakomicie charakteryzują kroki ludzkie. Po mistrzowskiem opracowaniu tego tematu (tempo: Andante), wprowadza Różycki nowy motyw w E-dur oznaczony na przykładzie literą *b*, różniący się zasadniczo od poprzedniego i rytmiką i nastrojem, a po 62 taktach odzywa się motyw trzeci (litera *c*) intonowany przez flety, oboje, skrzypce i altówki, poczem powtarza się zno-



wu motyw oznaczony literą *b*. Następny motyw (litera *d*) jest wstrząsającą ilustracją do rozdziału XI: „A gdy się zbliżali ku cmentarzowi, Anhelli usłyszał hymn skarżących się mogił“. Silnie odczuty i przepysznie scharakteryzowany muzycznie, daje ten motyw prawie że wierną ilustrację następnych słów poematu: „...anioł siedzący skinął skrzydłem i uciszył je (jęki). I trzy razy to uczynił...“ (odpowiednio ilustruje ten ustęp harfa). Motyw ten jest nadzwyczaj nastrojowy i piękny i łatwo zrozumiały dla każdego, kto zna poemat Słowackiego, a zajmujący dla słuchacza ze stanowiska muzyki bezwzględnej, nie znającego związku muzyki poematu symfonicznego z poematem Słowackiego. Po 44 taktach skrzypce solo wprowadzają nowy temat (litera e), w D-dur, równie piękny i charakterystyczny, pełen tęsknoty i bezmiernego bólu. Twórca pragnie nim zastąpić słowa tekstu (Rozdział XIII): „I na znak cudu upadła róża żywa na białe piersi umarłej (Ellenai) i leżała na nich, a w jamie rozeszła się od niej woń różana i mocna“. Motyw ten





piękny w pomyśle, głęboko odczuty i wybornie pochwycony, w tematycznem opracowaniu przechodzi w głuchą rezygnację i jakby maluje bezmierne męki Anhellego, trapionego siłą bezbrzeżnego bólu „...zajęczał, bo już jej nie było“. Ostatni wreszcie motyw (lit. f), poprzedzający śmierć bohatera, przypomina budową temat pod lit. *b* (jest tylko rytmicznie rozszerzony i w tempie wolnem). Ilustruje on chwile, gdy Anhelli spostrzegłszy



uciekające przed ciemnością mewy (rozdział XVI), spojrzał na nie i zawołał: gdzie wy lecicie o mewy? I zdawało mu się, że w jęku ptaków usłyszał głos, odpowiadający mu: lecimy do ojczyzny twojej!“ Dzieło kończy się w Des-dur.

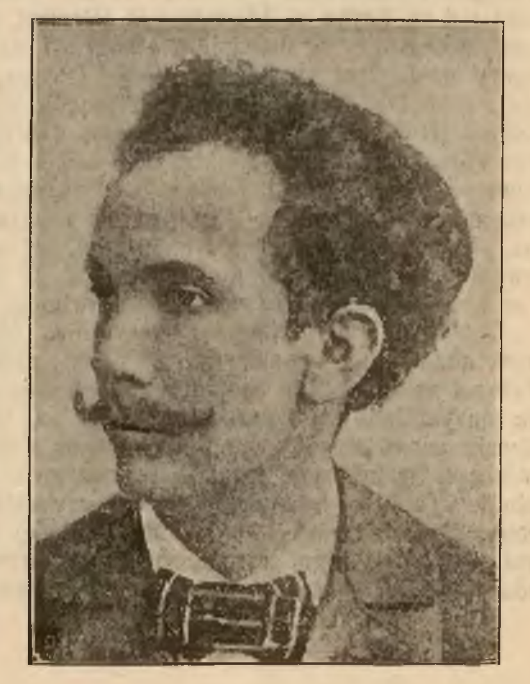
Obsadę orkiestry stanowią: 2 flety duże i flet mały, 2 oboje, rożek angielski, 2 klarnety, bas klarnet, 2 fagoty, kontrafagot, 4 waltornie, 3 trąbki, 3 puzony, tuba, perkusja, harfa i kwintet smyczkowy.

Ryszard Strauss (ur. 1864 roku).
„Don Juan“, poemat symfoniczny op. 20.

Programowe podłoże „Don Juana“ stanowi wyjątek z poematu Mikołaja Lenau'a, umieszczony na karcie wstępnej partytury.

Don Juan:

„Kobiet czarowne koło, bezmierne w promieniu
Urokiem wszystkich wdzięków niewiast jaśniejące,
Przelecieć chciałbym w szale i szczęścia płomieniu,
Śmierć niech mi ostatniej wcałują usta drżące.
O duchu, chcę być wszędzie, jak ziemia szeroka,
Gdzie jakaś piękność kwitnie, zgiąć przed nią kolano—
I zwycięzcą jej zostać choć przez mgnienie oka.
. . . .
Nie znam przesytu, obce mi znużenie,
I w służbie piękna świeżość mą zachowam,
A jedną krzywdząc, wielbię pokolenie.



R. STRAUSS.



Kobiety jakiejś oddech — dziś tchnienie wiosenne,
Jak powietrze mnie jutro gnieść będzie więzienne,
Gdy w ciągłej zmianie z miłością mą krążę
Wśród niezliczonej kobiecej drużyny
Inna mnie miłość do każdej z nich wiąże—
Ja świątyń moich nie wznoszę z ruiny.
Tak! Zawsze nową jest namiętność ludzi,
Tej, co jedna posiadła, druga już nie dozna,
Ginie, gdy do życia inny kwiat się budzi,
I nie wie, co skrucha, gdy sama się pozna.

Jak piękność każda w świecie jest jedyna,
Takąż jest miłość, gdy wzruszona namiętnie.
Zwycięstwo niech każda niesie mi godzina,
Jak długo młodość ogniem pała w tętnie!

. . . .

Piękną była burza, która mną miotała,
Lecz już minęła i cisza nastała. —
Nadzieje moje, pragnienia zamarły;
Może pioruny z wyżyny wzgardzonej
Siłę kochania na suchy proch starły,
I świat ten stał się ciemny, opuszczony...“

„Młodzieńcze prawie dzieło Straussa—pisze dr. Z. Jachimecki w „Przewodniku koncertowym“—jest może z pośród wszystkich jego poematów symfonicznych najbardziej żywiołowe i skoncentrowane w treści muzycznej i odok „Sowizdrzała“ ma najwięcej rysów gienjalnych w pomysłach. Plastyczne formy poematu symfonicznego Liszta dochodzą tu do idealnej świetności i mają cechy zupełnego piękna muzycznego, które w późniejszych dziełach Straussa powoli zanika. Rozwój myśli muzycznej w stosunku do treści poezji i form ściśle muzycznych, jest w „Don Juanie“ niesłychanie logiczny; muzyka *sui generis* natchniona, płomienna. Komentatorowie poematu Straussa personifikują główne tematy dzieła podłóg osób akcji opery Mozarta, z którą jednak poemat nie ma żadnej wspólności. W barwności epizodów, sile kontrastów i świetności orkiestralnej mało istnieje dzieł symfonicznych, mogących wytrzymać porównanie z „Don Juanem“.

Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

Etnografja muzyczna na III międzynarodowym kongresie muzycznym w Wiedniu

(25—29 maja 1909).

Trzeci naukowy kongres muzyczny był według zwyczaju podzielony na sekcje. Etnografją zajmowała się sekcja II pod przewodnictwem d-ra Ilmari *Krohna* (Helsingfors) i d-ra Eryka v. *Hornbostela* (Berlin), nadto brali w niej udział mniej lub więcej znani pracownicy w dziedzinie etnografji muzycznej, jak pani Eugenja *Linew* (z Moskwy) prof. Dr. Otokar *Hostinsky* (Praga, †1910), dr. Hans Wolfgang *Pollak* (Wiedeń), prof. Dr. Józef *Pommer* (Wiedeń), Hjalmar *Thuren* (Kopenhaga), mag. Armas *Launis* (Helsingfors), Otto *Andersson* (Helsingfors) i inni. Rusini wysłali prof. Filareta *Kolessę* z odczytem, który dowiódł nietylko wiedzy ale i sumienności naukowej. Ponieważ obrady sekcji posiadają pierwszorzędne naukowe znaczenie i wydały zdumiewające rezultaty, przeto obowiązkiem naszym jest zastanowić się nad niemi szczegółowo. Nie chcemy pozbawić się nadziei, że sprawozdanie to obudzi choć pewne zainteresowanie i przyczyni się do rozpoczęcia u nas pracy w dziedzinie niemal nieznanej a w każdym razie *naukowo* nie uprawianej.

I. Obrady rozpoczął odczyt d-ra *Pollaka* o wyposażeniu uczonych wysłanych przez akademje i towarzystwa w celu naukowych muzycznych badań nad folklorem. Wskazał na niezbędne zaopatrzenie ich *fonografem*, posiadającym znaczenie dla badacza muzyki ludowej i narzecza, które są najczęściej z sobą związane i nie mogą być wiernie przez pismo oddane lub opisane z powodu subtelnych szczegółów fonetycznych. Zwłaszcza w interesie językoznawstwa może fonograf oddać w przyszłości niezmierne usługi. To było zasadniczą myślą przy założeniu fonograficznego archiwum przy ces. Akademji umiejętności w Wiedniu, kładącej nacisk na lingwistyczną stronę badań etnograficznych. Z tego powodu zdjęcia są utrwalone na płytach, nie na walcach. Z obydwu rodzajów zdjęć można uzyskać negatywy miedziane, które należy powlekać metalami

oksydowanemi (np. niklem) dla uniknięcia zniszczenia lub nadpsucia przez szkodliwe wpływy. Niklowanie cylindrów napotyka na wielkie trudności techniczne; dlatego na razie odstąpiono od niego.

Przy zdjęciach należy jednak poczynić pewne uzupełnienia, mianowicie zapisać daty i osoby „przesłuchane", nadto teksty i fonetyczne opisanie, względnie tłumaczenie.

P. Józef *Götz* (Berno mor.) wskazuje na trudności transportu fonografu (ważącego 20 kg.), co wraz z wysoką stosunkowo ceną (700 K.) nie przyczynia się do rozpowszechnienia aparatu. Przy zdjęciach napotkał na inne trudności pod postacią pewnego wstydliwego oporu, zwłaszcza u dziewcząt wiejskich Mimo to fonograf jest bardzo ważną pomocą dla przyszłych badań lingwistycznych i wobec niknących narzeczy należy używać go do zdjęć.

Prof. *Pommer* zwraca uwagę na to, że nie zawsze fonograf daje się użyć ze skutkiem, że suggiestywnie oddziałuje na tych, którzy są przedmiotem zdjęć, tak iż „maszyna nie może zastąpić człowieka, a płyta metalowa duszy".

Prof. P. *Schmidt* uważa zdanie Pommera za przesadne i sądzi, że w krajach, w których stosunki tonów są inne niż u nas, nie można obejść się bez aparatu zdolnego do pisania tego, czego my nie jesteśmy w stanie spisać.

Na żądanie wyjaśnia dr. v. *Hornbostel* różnice między postępowaniem archiwów: wiedeńskiego i berlińskiego. Aparat walcowy o typie aparatu Edisona jest rozpowszechniony w handlu całego świata, z czego wynikają następujące korzyści: 1) taniość, 2) możność nabycia wszędzie aparatów i części składowych oraz zrobienia naprawy, 3) wykorzystanie ulepszeń czynionych przez fabryki z powodu istnienia konkurencji, 4) fabryczne i tanie nabycie galwanicznych matryc i kopji (Hartgusskopien), 5) możność wymiany między muzeami i zbiorami prywatnymi w Niemczech, Francji, Anglji, Rosji i Ameryce, co oszczędza czas jaki zabierają ewentualnie konieczne zdjęcia w celach porównawczych.

Aparat typu „Excelsior", używany przez berlińskie archiwum w ekspedycjach naukowych posiada następujące korzystne cechy: 1) mała cena, 2) mała waga i objętość, 3) solidność roboty, 4) wygodna manipulacja pod każdym względem. Dla celów laboratoryjnych jednakże najodpowiedniejszem jest kosztowny lecz niezwykle trwały aparat „Home" (Edisona).

Dr. *Pollak* zwraca uwagę na to, że wiedeńskie archiwum jest w stanie przenosić zdjęcia na walce i naodwrót (z walców na płyty). Wraz z prof. Hostinskym występuje przeciw pesymistycznym poglądom prof. Pommera.

Następne obrady sekcji podzielimy według tego, czy są ogólnej czy też lokalnej treści. Zastanowimy się naprzód nad temi ostatniemi.

II. *Etnografja muzyczna w krajach słowiańskich.* Rosja i Czechy posiadają najobfitszą literaturę etnograficzno-muzyczną.

Pani Eugenja *Linew* (z Moskwy) przedstawiła interesującą i dobrze informującą pracę „*O nowych metodach folkloru w Rosji*".

Pieśni ludowe rosyjskie służyły jako materjał utworów Glinki, Dargomyżskiego, Borodina, Mussorgskiego, Rimskiego-Korsakowa i Czajkowskiego. Świeżość, piękność i obfitość tych melodji, którym właściwe jest bogactwo harmonicznych i melodyjnych oryginalnych efektów, zachęca do zbierania i notowania ich według metod naukowych. Badania te istnieją i są przeprowadzone w Małorosji, Kaukazie i Syberji. Autorka zdaje sprawę z badań w Wielkiej Rosji i daje historyczny rys tychże.

Rozpoczął je V. *Trutowskij* (1782) po nim zaś Iwan *Pracz* (1790), którego zbiór był przez długi czas uważany za wzorowy. Jednakże w zbiorach ich znajdują się błędy, które sprawiają, że melodje przez nich notowane i harmonizowane oddalają się znacznie od ducha i właściwości rosyjskich melodji ludowych.

Jakuszkin był kolporterem i wędrował po wsiach notując pieśni śpiewane przez dobrych śpiewaków ludowych; zbiory jego zniszczył doszczętnie pożar.

W r. 1866 pojawił się znany zbiór melodji wydany przez Milija *Bałakirewa*, posiadający niemałe znaczenie dla rozwoju folklorystyki w Rosji, jednakże wpływ muzyki kościelnej i europejskiej wpłynął niekorzystnie na sposób harmonizowania.

Po raz pierwszy dodano do melodji inne głosy (t. zw. podgołosy) w zbiorze V. *Prokunina* (1872 redag. przez P. Czajkowskiego).

Rimskij-Korsakow harmonizował dwa zbiory melodji. Pierwszy (z r. 1875) obejmuje pieśni, które znał lub słyszał u innych, jednakże oddala się on od charakte-

rystycznych cech ludowych. Drugi zbiór (wydany wraz z I. *Filipowem* w r. 1882) jest o wiele bardziej poprawny.

Pierwszą na naukowych podstawach opartą publikacją były „Rosyjskie pieśni ludowe“ (I. t. 1879, II t. 1885) Juljusza *Melgunowa* (1846 — 1893), znanego badacza rytmiki, który po raz pierwszy doszedł do przekonania, że harmonizowanie melodji ludowych może się opierać tylko na harmonicznych właściwościach melodji głównej nie zaś na abstrakcjach systemów harmonicznych. Dalsze badania nad harmoniczną konstrukcją wielogłosowego śpiewu ludowego prowadził *Palczykow* (Ludowe melodje guberuji ufskiej, 1878); zebrał wiele warjantów. Wszystkie te zbiory, jakkolwiek cenne, posiadały tę wadę, że improwizacji ludowych nie zdołały zanotować inaczej, jak tylko w przybliżeniu, bez dokładnego oznaczenia stosunku „podgołosów“ do melodji głównej. Wolne od błędu zanotowanie śpiewów ludowych mogło nastąpić tylko z pomocą fonograficznego aparatu. Idea ta wyszła z Ameryki, gdzie zajmowano się notowaniem melodji Indjan. Autorkę zaznajomił z tą metodą znany krytyk nowojorski Mr. Henry Edward Krehbiel. Od r. 1897 rozpoczęła pani Linew (nauczycielka śpiewu w Moskwie) systematyczne badania z pomocą fonografu. Zrazu zebrała ok. 100 pieśni z gubernji Niżnie-Nowogrodzkiej, Tambowskiej i Woroneżskiej. Pracę swą przedłożyła „Ces. ros. geogr. Tow. w Petersburgu“, następnie zaś wydała je Akademja Umiejętności w Petersburgu („The Peasant Songs of Great Russia ad they in the Folks Harmonization“. Collected and transcribed from phonograms by Eugenie Lineff. Published by the Imperial Academy of Science. The first Series. St. Petersburg, 1905). Jakkolwiek fonograf pozostawia jeszcze obecnie nieco do życzenia, to jednak jest już doskonałym środkiem naukowym dla folklorystów. „Fonogram—pisze autorka—jest wartościowem memorandum, notatką, którą jednakże należy umieć trafnie odczytać“. „Badacz, który ma zamiar zbierać melodje ludowe powinien być nietylko myślącym muzykiem, lecz i posiadać ogólne przygotowanie. rozumieć mowę i właściwości śpiewaka, jego moralne i społeczne życie; badacz powinien zbliżać się poważnie do śpiewaka, z poszanowaniem dla skarbów muzycznych, których strzeże, zyskać jego sympatję i poważanie, pouczyć go o wartości studjów folklorystycznych i uważać go za swego sprzymierzeńca i kolegę. Najlepszym środkiem dla osiągnięcia obfitego żniwa, jest pójść między lud. Śpiewacy sami są najlepszymi krytykami. Niekiedy znajdą się między ludowymi śpiewakami znawcy, którzy są w stanie osądzić nietylko fonogramy zebrane w innych wsiach, lecz i różne warjanty“. (Przetłumaczyłem dosłownie to co szan. autorka i uczona napisała w swej interesującej pracy, gdyż niejedno może się u nas okazać korzystnem, lub niezbędnem).

Warjacje przedstawiają największej trudności w robieniu zdjęć fonograficznych. Olbrzymie przestrzenie Rosji są podatnym gruntem dla tego stanu rzeczy. To dowodzi właśnie, iż fonograf jest aparatem niezbędnym.

Autorka wyraża zdziwienie, że „geograficzne Towarzystwo“ w Petersburgu... nie posiada aparatu, gdy tymczasem Komisja etnograficzno-muzyczna „Etnograficznego oddziału Towarzystwa dla wiedzy przyrodniczej, antropologji i etnografji“ przy uniwersytecie w Moskwie rozpoczęła swe prace od kilku lat (por. publikacje T. I., 1906 nie ograniczając się do bliższych gubernji).

Z chwilą gdy poczynimy zdjęcia fonograficzne pewnej pieśni rozpoczyna się najtrudniejsza praca, odpis fonogramów, mający na celu porównanie warjantów jednej i tej samej melodji—jednych i tych samych głosów. Wynik porównań, zależny od sumienności pracownika, jest podstawą teorji folkloru muzycznego w danym narodzie.

Następnie objaśnia pani Linew swą teorję na warjantach pieśni „Luczynuszka“ (z gub. nowogrodzkiej i woroneżskiej). Spostrzeżenia p. Linew posiadają także ogólne znaczenie. Zauważyła, iż pewna pieśń jest w bardzo odległych terytorjach jednako śpiewaną, gdy tymczasem pośrednie terytorja posługują się warjantami. To samo można stwierdzić i w naszych pieśniach; kto przerobił choć jeden tom „Kolberga“, ten spostrzeże to samo. Zdaniem mojem jest to punkt wyjścia dla bjologji pieśni ludowej. Melodja wspólna odległym terytorjom jest oczywiście dawniejszą, na jej podstawie powstały warjanty, które z powodu zewnętrznych warunków uzyskały bardziej przekonywującą moc. Przy porównaniach takich, sądzę, należy mieć na uwadze: 1) budowę pieśni, 2) interpolacje (które trzeba odróżnić od warjantów), 3) fakt istnienia t. zw. wędrówek melodji, przypominających burzę, która, posuwając się, omija pewne okolice. Podzielam również zdanie p. Linew, iż mogą istnieć warjanty podobne, lecz nie identyczne. Często bowiem są dwie pieśni bardzo do siebie podobne, tak że warjanty zbliżają się jeszcze bardziej do siebie w podobieństwie, jakkolwiek pochodzą od dwuch

nieidentycznych melodji. W tych wypadkach rozstrzyga położenie głównych i pobocznych akcentów, będących podstawą harmoniczną. Porównanie rozstrzyga o pokrewieństwie. W warjantach (przytoczonych przez p. Linew) główną rolę gra trójdźwięk toniczny. W melodyjnej plagalnej kadencji można podsłuchać subdominantowe harmonje (rzecz dość jasna!), a końcowa kadencja zdąża od dominanty do toniki przez różne melodyjne grupy.

Na jednym przykładzie objaśnia p. Linew trzygłosowy śpiew. Główną melodję „imitują" t. zw. podgołosy i od czasu do czasu równocześnie „podpierają". Wolna imitacja jest według autorki własnością charakterystyczną rosyjskiej pieśni ludowej.

(*Dok. nastąpi*).

TERESA PANIEŃSKA.

O ruchu muzycznym w Poznaniu od roku 1800—1830.

(*Ciąg dalszy*).

Niedola pogorzelców wsi Winiary, położonej tuż pod Poznaniem, pobudza w roku 1818 „Tow. przyj. muzyki" do urządzenia koncertu na ich wspomożenie z następującym programem:

1) Wielka symfonja — Beethovena.
2) Koncert na fortepjan — Dusseka.
3) Koncert na skrzypce — Spohra.
4) Finał z najnowszej symfonji — Romberga.
5) Śpiewy narod. szwedzkie z warjacjami na fortepjan — Riesa.
6) Potpourri na skrzypce — Spohra.

Koncert ten, „kilkakrotnie, wielorakimi sposobami zapowiedziany", dany był d. 26 października w tutejszym domu widowiskowym. Był on zarazem obchodem pamiątkowym śmierci zgasłego przyjaciela Towarzystwa*), jak powiada recenzja, i podobny koncert w tym samym celu miał się odbywać co rok. Na przeszkodzie temu zamiarowi stanął jednakże brak „pomocy muzykalnej", na którą zrazu liczono. Postanowiono zatem pamiątkę śmierci owego przyjaciela „obchodzić w cichości serc własnych, a dzieła dobroczynności ze swej strony wedle sił swoich wspierać".

W egzemplarzu „Gazety W. Ks. Poznańskiego", dla mnie dostępnym a przechowanym w bibljotece Przyjaciół Nauk, brak rocznika tejże gazety z r. 1819 i 1821 a z r. 1822 jest tylko półrocznik drugi. Przerywa się zatem szereg wiadomości o koncertach „Towarzystwa miłośników muzyki" a może Towarzystwo to wtedy istnieć przestaje zupełnie, gdyż w późniejszych rocznikach już żadnej wzmianki o nim nie znachodzimy. Powstaje natomiast w Poznaniu w r. 1823 „Związek śpiewania", składający się z przyjaciół i przyjaciółek śpiewu. Bliższe szczegóły zawiązania się tego towarzystwa a zarazem skład członków jego jest nam niewiadomy. W „Gazecie W. Ks. Poznańskiego" niema o tem śladu.

„Związek śpiewania" darzy Poznańczyków w r. 1824 d. 12 marca koncertem na dochód instytutu Rumfordzkiego. Wykonano wtedy na sali hotelu Saskiego (ulica Wrocławska) „Pieśń o Dzwonie Schillera z muzyką Romberga"; koncert ten w tydzień później powtórzono.

Dnia 22 listopada t. r. „na powszechne życzenie", daje się słyszeć „Związek śpiewania" w kościele parafjalnym (dzisiejsza fara), wykonując Wielką Mszę Beethovena (C-dur) i Choral Fesci (śpiew na cześć św. Cecylji).

W sprawozdaniu z koncertu tego czytamy, iż „kościół pełen był jak nigdy, i wszyscy życzyli sobie częściej słyszeć tę prawdziwie niebiańską muzykę".

W r. 1825 „Związek śpiewania" bierze udział w koncercie śpiewaczki Detring, a w r. 1829 dnia 22 maja wykonuje, z pomocą innych przyjaciół muzyki, oratorjum Haydna „Stworzenie świata" na dochód „przez wylew Warty uszkodzonych mieszkańców prowincji pruskich".

Oprócz tych dwuch towarzystw, składających się z amatorów, istnieje w tym czasie w Poznaniu tak zwana „Muzyka Miejska", o której wiadomość czerpiemy z osno-

---

*) Kto był owym przyjacielem, wyśledzić nie zdołaliśmy.

wy artykułu, zamieszczonego przez jednego z „Amatorów muzyki“ w nr. 90-ym „Gazety Poznańskiej“ r. 1818 *). Z artykułu tego dowiadujemy się, iż owa „Muzyka miejska“, pozbawiona od kilku lat „szczupłych korzyści uprzywilejowanych“, rozprzęga się, grożąc zupełnym upadkiem. Data faktu owego nasuwa przypuszczenie, że powodem rozprzężenia „Muzyki miejskiej“ było rozwiązanie cechów. Wiadomo, iż ludzie jednemu i temu samemu oddający się zatrudnieniu, łączyli się w korporacje, cechami zwane. I muzycy łączyli się w cechy, oddając przy stosownych okazjach usługi swe publiczności miejscowej. Z rozwiązaniem cechów organizacja i byt materjalny „Muzyki miejskiej“ w Poznaniu zostały z gruntu zachwiane. Niektórzy członkowie rozprzęgającej się orkiestry pełnili funkcje w kościele parafjalnym i w teatrze miejskim, odzywała się jeszcze co czwartek z wieży ratuszowej pieśń „Twoja cześć, chwała“ na dętych instrumentach — ale produkcje stawały się coraz gorsze, tak, że publiczność wreszcie „odmówiła owej muzyce ucha swego, rażonego zbyt często złem chociaż najlepszych rzeczy wykonaniem“. Grono czynnych miłośników muzyki, pragnąc koniecznie zabezpieczyć orkiestrę od zupełnego upadku, przedsięwzięło urządzać co miesiąc koncerty na jej dochód. Zamiarowi temu jednakże jakiś „nieprzejrzany wypadek“ stanął na przeszkodzie **).

Wtenczas to zajął się orkiestrą ks. namiestnik Radziwiłł zapewne, choć go artykuł nie wymienia po nazwisku. Sprowadził on z Berlina w sierpniu r. 1818 członka orkiestry królewskiej, Abrahama Schneidera, powierzając mu reorganizację muzyki miejskiej. Po kilku prywatnie odbytych próbach okazało się, iż muzyka miejska posiada nieodzowne zdolności do spełniania swych zadań, tylko wymaga obsadzenia dwuch szczególnie miejsc i zastąpienia nadpsutych instrumentów nowymi. Dokonawszy tego, wyćwiczono pod „dzielnym sterem“ Schneidera muzykę do różnych oper i wykonano ją publicznie ku zadowoleniu słuchaczy. Wzywając publiczność do popierania muzyki miejskiej, powierzaniem jej funkcji przy zabawach i uroczystościach, zapowiada autor artykułu, z którego zaczerpnęliśmy niniejsze wiadomości, na dzień 6 grudnia 1818 r. wystawienie przez tąż orkiestrę, z udziałem chórów (razem 100 osób) Oratorjum „Narodzenie Chrystusa“ przez Schneidera skomponowane i niedawno w Berlinie z wielkiem powodzeniem wykonane. Odtąd stanęła „muzyka miejska“ na wyższym stopniu artystycznego rozwoju, wnioskując z faktu wystąpienia skrzypka Karola Lipińskiego z jej akompanjamentem r. 1823, choć nie ominęło ją wtedy kilka uwag krytyki dosadnej ze strony recenzenta.

W tym samym roku urządzony koncert amatorski na ubogich, odbył się z udziałem tejże orkiestry, jako i msza wykonana przez „Związek śpiewania“ w kościele parafjalnym w r. 1824. Prawdopodobnie i muzyka, co czwartek w ogrodzie lożowym zapowiadana przez Dyrekcję Resursy, wykonywaną była przez członków tej orkiestry.

Co do muzyki kościelnej wiadomo nam z korespondencji z Poznania, ogłoszonej w r. 1821 w „Allgemeine Musikalische Zeitung“, że arcybiskup Teofil Wolicki utrzymywał przy tumie kapelę, o której, zdaniem korespondenta, nic dodatniego nie można było powiedzieć. Organistą doświadczonym wszakże przy tumie wówczas był Graff — a siostrzenica jego wykonywała nieźle—podczas mszy uroczystej—partje sopranowe.

W r. 1823 d. 29 czerwca wykonano pod batutą tegoż organisty mszę Righiniego D-dur, z współudziałem artysty-skrzypka Karola Lipińskiego, a w r. 1830 dnia 6 marca, podczas żałobnego nabożeństwa za duszę Zeltnera, przyjaciela Kościuszki, sławne Requiem Mozarta. Jeszcze jedną wzmiankę o orkiestrze tumskiej znajdujemy w r. 1830 w „Gazecie Poznańskie“ (nr. 102 z d. 22 grudnia). Dowiadujemy się z niej mianowicie, że w rocznicę śmierci arcybiskupa Teofila Wolickiego, dn. 21 grudnia, odbyła się msza żałobna za duszę jego w tumie, odprawiona przez arcybiskupa Macieja Dunina. Po odśpiewanych wigiljach, wykonała dobrana orkiestra z wielką dokładnością przemawiające do serca Requiem (es-mol) Józefa Kozłowskiego. Obrządek ten zakończony został hymnem Salve Regina, kompozycji tegoż autora.

Również i kościół farny posiadał wówczas swoją własną orkiestrę, pozostającą pod dyrekcją organisty Ścigalskiego, który był równocześnie nauczycielem śpiewu przy miejscowem gimnazjum św. Marji Magdaleny. Orkiestra ta spełniała dobrze swe obowiązki, popierana siłami amatorskiemi, oraz udziałem młodzieży gimnazjalnej.

Oprócz popisów „Tow. Przyj. Muzyki“, „Związku śpiewania“ i „Muzyki miejskiej“, odbywają się w Poznaniu w tym samym czasie koncerty kapeli wojskowej 19-go pułku piechoty—i oboistów król. prusk. 6-go pułku piechoty. (*Dok. nast.*).

*) „Muzyka miejska w Poznaniu“, „Gazeta Pozn.“ № 90 z lipca 1818 r.
**) Jaki to był ów nieprzejrzany wypadek, nie zdołaliśmy wyśledzić.

LUDOMIROWA PORAJ-RÓŻYCKA.

Nauka i szkoła muzyki a wychowanie.

Pomimo że zapotrzebowanie muzyki ogarnia coraz szersze warstwy społeczne, o czem świadczy powodzenie i wzrost instytucji muzycznych, pomimo że mnóstwo ludzi pracuje na tem polu—potrzeba poważnej muzyki i wpływ jej w stosunku do uczących się jednostek nie idzie w parze z tym wielkim aparatem pracująco muzycznym.

Lata pracy, tysiące uczących się nie stworzyli u nas w kraju ani jednej placówki muzyki poważnej (z wyjątkiem uczelni). Zbywa nam na stałych orkiestrach symfonicznych, na fachowo prowadzonych operach, na muzyce kameralnej, dobrze zorganizowanych chórach — słowem nie posiadamy w dostatecznej mierze tego, coby świadczyć mogło *o potrzebie słuchania muzyki.*

Gdzież się więc podziewają zastępy ludzi, kształcących się od wczesnej młodości w muzyce, kiedy sale wieczorów świecą pustkami, dzieła wielkich klasyków. czy też mistrzów współczesnych są ciągle dla wielu, wielu niezrozumiale — cały zaś dobytek muzyczny reprezentuje operetka, zupełny brak muzyki symfonicznej nawet w większych miastach polskich i jedyna orkiestra symfoniczna w Warszawie z wiszącym nad nią często mieczem Damoklesa!

Czem objaśnić taki stan rzeczy?

Muzyka, jako sztuka, leży poza obrębem dającego się bliżej określić prawa. Niewidzialna, jest odbiciem osobistej sfery uczuć i dlatego od chwili wejścia z nią w jakiśkolwiek kontakt, jesteśmy bardziej zależni od wpływu kierującego nami osobnika, aniżeli w innej sztuce.

Nauczyciel, uczący dziecko, może w rozmaity sposób tłumaczyć znaczenie melodji, czy rytmu, dziecko jest też w zupełności zależnem od poziomu rozumienia, czy odczuwania muzyki przez nauczyciela.

To ostatnie nie da się przecież zastosować do malarstwa, rzeźby, które się widzi.

Otóż zdaje mi się, że poziom osobnika uczącego się latami muzyki, a nie odczuwającego potrzeby słuchania muzyki, nie mającego przez cały szereg lat nauki *okresów rozwoju* w sposobie pojmowania, czy odczuwania muzyki, jest bardzo zależny od nieuświadomienia tych, którzy uczą.

Przyjrzyjmy się zblizka temu całemu aparatowi pracy.

Podstawą nauki muzyki jest fortepjan. W fortepjanie skoncentrowały się wszystkie wysiłki, fortepjan utrzymuje wszystkie instytucje muzyczne, fortepjan jest osią, w około której obraca się cała praca muzyczna. Zdaje mi się więc, że w sposobie zapatrywania na naukę gry fortepjanowej zachodzi wielkie nieporozumienie. Fortepjan winno się traktować nie tylko, jako instrument dla siebie, ale jako przygotowanie do zrozumienia również dzieł orkiestrowych, dramatu muzycznego i t. d

Nie na to uczymy się czytać, by poprzestać na elementarzu!

To się da zastosować i do muzyki; kilkoletnia praca nad muzyką winna przygotować ucznia do objęcia, do zrozumienia różnych form muzycznych; to ostatnie jedynie tylko świadczyć może *o rozwoju.*

Zrozumienie muzyki w tych formach wpłynąć może na pogłębienie intelektu uczącego się—jednem słowem wpływa na wyznaczenie muzyce *jako sztuce* stanowiska czynnika kulturalnego.

Tylko taki wynik może usprawiedliwić olbrzymi nakład pracy, czasu i to społeczne stanowisko, jakiego muzyka dla siebie wymaga.

Kilko—a czasami kilkonastoletnie wtłaczanie w pamięć i palce przeróżnych kompozycji bez objęcia stylu, rodzaju twórczości, bez zrozumienia całokształtu budowy danej kompozycji, ukoronowane patentem lub publicznym występem, nie przyczynia się wcale do zrozumienia właściwego przeznaczenia muzyki, jako sztuki.

Długoletnia praca ogranicza się naogół do wyuczenia kilku „kawałków" na pamięć, a odznacza się zupełną ignorancją na wytwórczem polu muzycznem. Osobnik taki nie rozumie najłatwiejszego utworu orkiestrowego, nie zna podstawowych praw muzycznych do ogarnięcia całości artystycznej słyszanego utworu niezbędnych.

Poziom uczącego się gry fortepjanowej lub na innym instrumencie rok czy dziesięć lat jest zupełnie ten sam; niema okresów rozwoju; nauczenie się na pamięć dat urodzenia i śmierci przeróżnych kompozytorów nie świadczy o zrozumieniu choćby jednego tematu jakiejś symfonji!

Celem nauki muzyki winno być przygotowanie nie tyle do zagrania czegoś, ile do umiejętnego wysłuchania danego dzieła.

Wielkie usługi oddać może zaznajamianie ucznia z najbardziej wartościowemi kompozycjami i to nietylko fortepjanowemi ale i dziełami symfonicznemi i operowemi w wyciągach fortepjanowych.

Taka praca, poparta odpowiedniem kierownictwem, może nauczyć ucznia orjentacji w budowie danej kompozycji, może w nim wytworzyć samodzielny sąd i przez głębsze zrozumienie—*potrzebę słuchania poważnej muzyki.* Tak jak w programach szkół wymaganą jest znajomość celniejszych utworów literatury, ich treść, tak i w muzyce osobnik, uczący się czas dłuższy, *powinien być dokładnie informowany przez kierownika o tematach i formie celniejszych utworów muzycznych.*

Niezmiernie ważnym czynnikiem w rozszerzaniu idei muzycznych są występy estradowe.

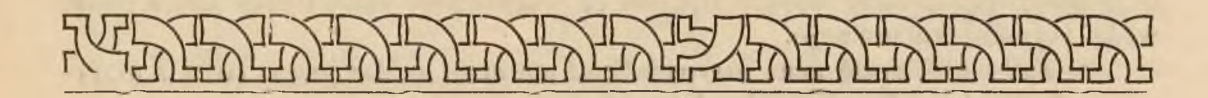
Estrada *to katedra*, z której artyści winni głosić rzeczy wielkie, nowe, czerpane z ogniska kultury europejskiej.

I tutaj zachodzą wielkie nieporozumienia!

Artyści na ogół nie mają odwagi zerwać z raz przyjętym szablonem; stosują się do poziomu słuchaczy, przez co nie tylko go nie podnoszą ale obniżają. Reakcja i w tym względzie nastąpić musi; karjera „wirtuozów" to kwestja krótkiego czasu; dzisiej może zainteresować publiczność tylko artysta, umiejący powjedzieć coś nowego z estrady.

Dużo też winy leży w bezkrytycyzmie samej krytyki, która do dzisiejszego dnia *nic nie wywalczyła* dla sztuki wogóle, i dla *naszej* sztuki w szczególności. Rozpisując się o zewnętrznej formie muzyki, a zostawiając odłogiem samą jej istotę i wielkie kulturalne znaczenie, krytyka nie mogła wychować społeczeństwa pragnącego słuchania dobrej muzyki.

Gdyby się jedną setną część wierszy, poświęconych wysokiemu *c* śpiewaka lub powodzeniu wirtuoza, obróciło na informowanie publiczności o tem, co się u nas i na szerokim świecie w muzyce dzieje—rezultaty byłyby inne! Dopóki więc praca i uświadomienie wielkiego kulturalnego znaczenia muzyki nie wychowają społeczeństwa, pragnącego słuchać muzyki poważnej, dopóki społeczeństwo, mocą żywiołowej potrzeby, nie wywalczy dla sztuki odpowiednich placówek, dopóty nie możemy mówić o muzykalności u nas w kraju.



Słów kilka o Operze królewskiej w Berlinie.

Dziwnem może się wydać, gdy stwierdzę, iż z wszystkich większych teatrów nadwornych, na najniższym poziomie artystycznym stoi właśnie Opera królewska w Berlinie. Wyda się to tem dziwniejsze, gdy dodam, że instytucja ta ma takich dyrygientów jak Ryszard Strauss (rzadko coprawda ukazujący się przy pulpicie) Dr. Muck i Leo Blech. Przyczyną tego, że się tak wyrażę, rozluźnienia artystycznego jest dziwna, a tak charakterystyczna dla teatrów nadwornych gospodarka. Pomijam już biurokratyzm, w dość szerokiem znaczeniu tego słowa, panujący w „sferach wyższych“, mających dużo wpływu na kierunek artystyczny instytucji, biurokratyczne rządy są wogóle cechą wszystkich teatrów nadwornych, dlaczegoż więc król. Opera miałaby stanowić wyjątek, kiedy w dodatku z wysokości tronu swego czujnem okiem spogląda na nią wszechwładnie panujący Wilhelm II. Nie ogólny biurokratyzm więc, tkwiący w sferach kancelaryjnych opery jest tak szkodliwym (choć sympatycznym nazwać go nie mogę); plagą istną jest tak zwany pan intendent, pełen władzy kierownik teatru, istny „bóg“, przed którym korzą się wszyscy, poczynając od maszynisty, a kończąc na pierwszej prymadonnie. Któż to są wogóle ci „panowie intendenci“ w teatrach nadwornych niemieckich?! Wszak ci panowie, przystępując do objęcia posad, nietylko że mało mają pojęcia o „teatrze“ w szerszem znaczeniu tego słowa, lecz wogóle w większości wypadków sama sztuka jest dla nich zupełnie obcą dziedziną. Zaiste, ciekawa jest przeszłość tych panów. Najczęściej są to, jak wiadomo, byli wojskowi, dyplomaci etc., zajmujący dość wybitne stanowiska w państwie lub księztwie (Herzogtum); a związek ich ze sztuką wogóle, a w danym wypadku z muzyką? Oto, w domu takiego przyszłego pana intendenta odbywały się co tydzień przypuśćmy wieczory kameralne, lub coś w tym rodzaju, zajmowano się dużo muzyką, rozprawiano, krytykowano, jednem słowem: „man hat musiziert“! Iście „niezwykły“ ten poziom artystyczny ma jednak mało wpływu na objęcie posady intendenta, gdyż nominacja taka zależna jest od zasług, położonych dla państwa przypuśćmy w dziedzinie militaryzmu, dyplomacji etc. Nadmienię tu jednak, że wyżej powiedziane dotyczy *większości* teatrów nadwornych niemieckich, nie zaś *wszystkich*. Znam na południu Niemiec dwa teatry, w których stanowiska intendentów zajmują byli artyści dramatyczni, a więc ludzie ze sfery artystycznej, posiadający przytem dużo praktyki zawodowej. Ponieważ jednak w mniejszych teatrach, ensemble opery i dramatu należą do tej samej dyrekcji i naprzemian ukazują się na scenie, łatwo więc sobie wyobrazimy, że w danym wypadku, t. j. w dwuch tych teatrach dramat i komedja stoją na dość wysokim szczeblu artystycznym. Teraz nasuwa się pytanie: czy były artysta dramatyczny, choćby posiadał dużo ogólnej kultury artystycznej, jest w stanie rządzić operą? Odpowiedź dość łatwa: stanowczo—nie. W takim wypadku jest jedno wyjście, mianowicie: intendent musi wszystkie sprawy opery i kierunek artystyczny powierzyć pierwszemu kapelmistrzowi, lecz wtedy zaczyna się dopiero najmniej przyjemna sytuacja, gdyż rzadko znajdziemy w teatrze kapelmistrza, któryby nie protegował specjalnie jakiejś „młodej śpiewaczki“; bezstronnego kapelmistrza w teatrach znaleźć trudno, powierzywszy zaś ster rządów Operą owemu „stronnemu kapelmistrzowi“, łatwo wyobrazimy sobie wynikającą z tego gospodarkę; wytwarza się wtedy atmosfera właściwa małym teatrzykom, tak zw. po niemiecku „Schmiere“.

Wróćmy jednak do tematu. Jak już nadmieniłem, poziom artystyczny król. Opery berlińskiej jest stanowczo nizki. Postaram się to wykazać. Najgłówniejsza przyczyna leży w zupełnym braku *wybitnych* sił solowych; podkreślam: wybitnych, gdyż Opera królewska, rozporządzając tak wielkimi środkami materjalnymi, pozwolić może sobie na angażowanie sił naprawdę wybitnych. Większość tutejszych śpiewaków i śpiewaczek kwalifikuje się stanowczo na sceny prowincjonalne, lecz nigdy do stolicy państwa niemieckiego, w której inna gałąź muzyczna, mianowicie muzyka symfoniczna jest tak bogato reprezentowana i tak artystycznie odtwarzana. Personel tutejszej opery składa się z trzech głównych tenorów: Krauss (bohaterski) Kirchhof i Maclenan (liryczni), jedynie Krauss'a, choć posiada głos już mocno nadwerężony, zaliczyć można do śpiewaków pierwszorzędnych; jednak, podług mnie, posiada on w swym repertuarze tylko jedną rolę, którą może zachwycić: jest to „Jung-Siegfried“. Liryczni zaś: Maclenan i Kirchhof nie są w stanie „rozgrzać“ słuchacza (warunek wymagany od „tenorów lirycznych“) Kirchhof posiada, coprawda, głos duży, lecz o mocno niemiłym tembrze. Chwali się jednak dyrekcji, że zaangażowała od przyszłego sezonu tenora, specyficznie lirycznego, o rzadko pięknym głosie; jest nim H. Jadlowker z Karlsruhe.

Ujmą prawdziwą dla Opery berlińskiej, jest baryton bohaterski, Bischof. Dziwić się naprawdę wypada, jak kapelmistrze—artyści mogą dyrygować „Pierścieniem Nibelungów", gdy Bischof odtwarza postać Wotana. Występy jego wołają o pomstę do nieba! Bischof rozporządza strzępkami głosu (który, być może, kiedyś posiadał), lecz ten razi w najwyższy sposób słuch, podobnie jak gra sceniczna oczy.

Nowo zaangażowani barytoni liryczni: Habich i Egenief (z „Opery komicznej") śpiewają bardzo rzadko ze szkodą dla publiczności i dla p. Egeniefa, który rozporządza bardzo miłym barytonem.

Opera berlińska posiadała niezłego barytonistę, Bergera, ten jednak zeszłego roku przekształcił i „przerobił" głos swój na tenorowy; kreował tu z powodzeniem nawet „Proroka" Meyerbeera. B. Hoffman, oficjalnie pierwszy barytonista, śpiewa bardzo rzadko, zresztą artysty tego nie można zaliczyć do rzędu pierwszorzędnych śpiewaków wagnerowskich, wskutek czego partje barytonowe powierzane są Bischofowi.

Powyżej skonstatowaliśmy, że Opera berlińska, wystawiając, jak wiadomo, tak często dramaty Wagnerowskie, nie posiada śpiewaka, mogącego artystycznie odtworzyć rolę: Wotana, Hansa Sachsa, Kurwenala etc. (drugi baryton bohaterski, Bachman, stanowi doskonale pendant do Bischofa). A personel kobiecy? Lista śpiewaczek jest bardzo duża, lecz choć niektóre z nich obdarzone są ładnymi wcale głosami, nie stoją bynajmniej na dość wysokim szczeblu prawdziwego artyzmu. Ostatnio doszłem do wniosku, że pierwszy sopran dramatyczny, p-ni Plaichinger traci powoli dawną świeżość i pełnię głosu; dalej, odczuwa się ogromny brak dobrej śpiewaczki, tak zwanej „jugendlich-dramatische" (Role Elzy, Zyglindy etc.).

Nie będę tu wymieniać „wielkiej" listy „niewielkich" śpiewaczek „wielkiej" Opery królewskiej, wspomnę jeszcze tylko o dwuch faktycznie prawdziwych artystkach. Są to: Frieda Hempel (koloraturowa) i Artot de Padilla (subretka). Hempel jednak jest wciąż poza Berlinem, a wyjazdy takie są dla teatru bardzo niebezpieczne. Złoto, które p. Hempel zbiera zwłaszcza podczas występów w Ameryce, może z czasem zaciągnąć ją tam na stały pobyt. Byłaby to dla Opery berlińskiej duża strata, podobna do straty Destinn i Farrar, tych prawdziwych w swoim czasie „filarów" opery. (Pani Farrar występuje w Berlinie „gościnnie").

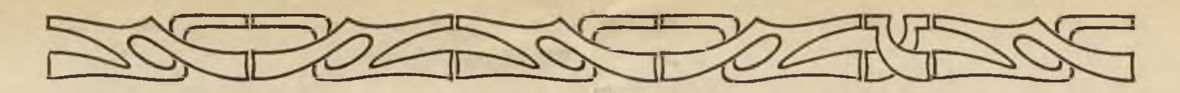
Dodatnią stroną Opery jest doskonała orkiestra, lecz w nieodpowiednim gmachu Krola, gdzie obecnie z powodu przebudowywania starej Opery, występują ensemble, orkiestra zupełnie nie brzmi; blacha zagłusza śpiewaków (czego przedtem nie było); w dramatach wagnerowskich, aby otrzymać dodatnie wrażenie, należałoby w partji puzonów i trąbek wszystkie forte przerobić na mezzo forte albo nawet piano.

Chóry wyćwiczone są dobrze, ale głosów dobrych w nich niewiele; balet oczywiście stale jest aranżowany typowo po niemiecku (recht gemüthlich!).

Na zakończenie słów kilka o kapelmistrzach i repertuarze. Stałych dyrygientów Opera berlińska posiada właściwie pięciu. Z tych jednak dwuch, mianowicie obydwaj Straussowie (Ryszard i Edmund von Strauss) rzadko w ostatnich czasach dyrygują; pozostali trzej Dr. Muck, Leo Blech i Dr. Besl, dziwnie dzielą się pracą. Ostatnio opery Wagnerowskie a nawet Straussowską „Salomę" prowadzi Dr. Besl, kapelmistrz, mający zwyczaj brać tak prędkie tempa, że często śpiewak nie ma czasu na oddech; zresztą Besl należy do rzędu tych rutynowanych kapelmistrzów, którzy nic nie popsują, ale nigdy też nic prawdziwie artystycznego nie dadzą. Niezwykłym zaś obdarzeni talentem: Muck i Blech dyrygują najczęściej starowłoskiemi i francuskiemi operami („Faust", „Cyrulik", „Romeo i Julja" etc.). Szczególniej Leo Blech, zamiłowany w takich operach, jak „Córka Regimentu", opracowuje je z ogromnym pietyzmem i zamiłowaniem.

Repertuar jest duży: od Glucka do Pucciniego, ale ani kroku dalej. Puccini, oczywiście z wyjątkiem Ryszarda Straussa, jest jedynym nowoczesnym kompozytorem, cieszącym się względami dyrekcji Opery królewskiej.

Poza tem dla wszystkich nowych kompozytorów wrota są mocno zaryglowane, tem też tłumaczy się, że wszystkie prawie premjery innych „żyjących" twórców, odbywają się w małych teatrach nadwornych lub miejskich. Może ma to i swoją dobrą stronę, bo jeśliby dyrekcja tutejszej opery tak wystawiała nowe dzieła, jak wystawia np. Pucciniego, to lepiej wprost tego unikać. Biedny Puccini! Jego „Cyganerja" jest tu pod każdym względem kaleczoną. Ta iście przedpotopowa inscenizacja w tak realistycznej operze razi każdego, nawet mniej wrażliwego widza. Słusznie i dowcipnie wyraził się w tej kwestji jeden ze znanych berlińskich krytyków: „Cyganerja" to dzieło niestosowne zupełnie dla atmosfery Opery królewskiej; te dwie kochające się pary, żyjące



wolną miłością, z którą rząd i kościół stanowczo nie sympatyzują, nie mogą też wzbudzić zajęcia i sympatji w sferach Opery, jako instytucji mocno pod każdym względem konserwatywnej". Jak można przy dobrych chęciach wystawić opery Pucciniego, dowiodła niedawno tutejsza „Opera komiczna" wystawiając, wzorowo i pod każdym względem dobrze przygotowaną operę „Cyganerję"; lecz o tem innym razem.

Nadmienię wreszcie, że ten, kto widział przedstawienia Wagnerowskie w Monachjum lub Dreznie i w Berlinie, łatwo zauważy, że opery monachijska i drezdeńska pod względem artystycznym stoją o całe niebo wyżej od opery król. w Berlinie; a choć i tam rządzą „panowie intendenci", jednakże obok nich z równem powodzeniem kierują sprawami: Feliks Mottl (Monachjum) i Ernst von Schuch (Drezno), dwaj gienjalni dyrygienci, stojący ponad wszelkiemi intrygami teatralnemi. Lecz nietylko w monachijskiej i drezdeńskiej Operze praca idzie tak artystycznie; niedawno widziałem boskiego „Trystana" w jednym z małych teatrów niemieckich i śmiało mogę powiedzieć, że przedstawienie to dało mi stokroć więcej wrażeń artystycznych, niż ostatni „Trystan" w Operze królewskiej w Berlinie. *Ignacy Neumark.*

Berlin, w październiku.

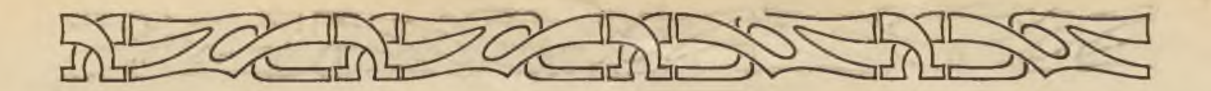
KORESPONDENCJE.

Moskwa, w październiku.

(Początek sezonu. Koncerty Mejczyka. Pierwszy koncert historyczny. Zygfryd Wagner. Nowe wydawnictwo).

Sezon muzyczny rozpoczął tu pjanista Marek Mejczyk trzema koncertami w dn. 2, 8 i 15 października. Koncerty te były ogłoszone pod nazwą „historycznych". Programy zawierały utwory Beethovena (sonaty op. 101, 109 i 110), Schumanna (sonata fis-mol), Brahmsa (warjacje na temat Hendla), Chopina (sonata h-mol), Liszta („Chapelle de Guillaume Tell", „Funérailes"), Skrjabina (etiudy op. 8 i 5-ta sonata op. 53) i Methnera (Bajki op. 8). Jakkolwiek całość utworów nie dała bynajmniej pojęcia o stopniowym rozwoju muzyki fortepjanowej, jednak ze względu na rzeczy mało znane (np. utwory Methnera i warjacje Brahmsa) programy te zasłużyły na pełne uznanie. Pana Mejczyka śmiało możemy nazwać wzorowym pjanistą tak pod względom świetnie wyrobionej techniki palcowej, jak i wykończenia wykonywanych utworów. Jednak p. Mejczyk jest pjanistą o talencie jednostronnym, a rodzaj jego gry nie nadaje się do wykonania dzieł klasycznych. Artyście zbywa na subtelności w frazowaniu, na wczuwaniu się w odpowiedni charakter kompozycji. Nie zgadzamy się z nim na takie nerwowe wykonanie sonaty Chopina h-mol (szczególnie części pierwszej). Daleko korzystniejsze zrobił wrażenie p. Mejczyk w odtwarzaniu dzieł Liszta. Niepospolitą siłę i temperament wykazał p. M. w etiudzie f-mol Liszta oraz w wykonanej z przejęciem sonacie op. 59 Skrjabina. Ogólne wrażenie—dodatnie—największem jednak powodzeniem cieszyły się utwory Skrjabina i Methnera, którego „Märchen" op. 8 nie pozbawione są zalet poetyckich i tchną świeżą i zdrową harmonją.

Dnia 16 października odbył się pierwszy z cyklu koncertów historycznych pod batutą p. Wasilenki. Program, ułożony wyłącznie z dzieł Bacha, zawierał: warjacje na chorał z kantaty nr. 140, koncert brandenburski F-dur i wstęp do kantaty nr. 29 na orkiestrę i organy. Solistami byli: Ziloti (fortepjan) i Chandszin (organy). Pan Ziloti świetny wykonawca dzieł Bacha, stylowo odegrał koncert F-dur z orkiestrą (we własnym opracowaniu). P. Chandszin wykonał preludjum i fugę organową F-dur. Cały koncert cieszył się dużem powodzeniem, widocznem więc jest, że publiczność moskiewska interesuje się historją rozwoju muzyki „en génerale". Dnia 19 paźdz. zapoznała się Moskwa z dziełami Zygfryda Wagnera. Syn wielkiego Ryszarda a wnuk Liszta nie doznał jednak ciepłego przyjęcia ze strony krytyki miejscowej. Z kompozycji własnych, które wypełniły część pierwszą koncertu, największe zainteresowanie wzbudziły: „Antrakt do 3-go obrazu opery „Kobold" i walc z op. „Wildfang". Pod względem tematycznym i instrumentacyjnym dzieła Zygfryda Wagnera są wzorowane na operach ojca, ztąd też i brak głębszego zainteresowania się publiczności do kompozytora, nie mającego w swej twórczości elementu indywidualnego. W części drugiej wieczoru Z. Wagner wystąpił w roli dyrygien-



ta. wykonawcy dzieł ojca. Grane były wyjątki z oper „Tristan i Izolda", „Zygfryd" i uwertura z „Tannhäusera". Nie odmawiając dyrygientowi talentu kapelmistrzowskiego, zarzuca mu krytyka jednostajność w prowadzeniu orkiestry, brak temperamentu i przejęcia się wykonywanemi dziełami. Nielicznie zebrana publiczność w dużej sali koncertowej konserwatorjum szczerze oklaskiwała potomka wielkiego gienjusza. W najbliższej przyszłości mamy zapowiedziane (prócz licznych koncertów solowych) *) występy kwartetu paryskiego Capé oraz 3 wieczory sonat skrzypcowych Beethovena w wykonaniu prof. Goldenwajzera (fortepjan) i Sibora (skrzypce).

Na zakończenie słów kilka o firmie wydawniczej, założonej niedawno przez S. Kucewickiego (organizatora koncertów symfonicznych w Moskwie). Jest to tak wyjątkowe pod względem warunków przedsiębiorstwo, że zasługuje na wzmiankę specjalną. Utwory muzyczne przysłane do druku ocenia tu nie jednostka, lecz specjalny komitet, prowadzący stronę artystyczną wydawnictwa. Składa się on z muzyków-kompozytorów, wśród których widnieją nazwiska: Rachmaninowa, Skrjabina, Methnera i innych. Sprawa przyjęcia utworu do druku rozstrzyga się większością głosów, przyczem dla zaznajomienia się z kompozycją naznacza się okres sześciotygodniowy. Po upływie terminu autor natychmiast zostaje zawiadomionym o rezultacie głosowania i jeśli rękopis został przyjęty, to wnet kompozytorowi wysyła się odpowiednie honorarjum. Rozmiar wynagrodzenia jest następujący: za drobne utwory fortepjanowe od 50—100 rb., za dzieła kameralne, sonaty, uwertury, koncerty 200—500 rb., za suity, symfonję lub balet do 3,000 rb. Rękopisy przyjmuje główne biuro wydawnictwa w Berlinie, Dessauer Strasse 17, Musik-Verlag. Kompozytorowie mogą przysyłać utwory i pod pseudonimem. Dodać należy, że autorwi pozostawia się zupełna swoboda w wyborze rodzaju kompozycji, co jest *ogromnie ważne dla kompozytorów młodszych, których utwory zazwyczaj niechętnie są przyjmowane przez wydawców.* Jeśli zaś wydany utwór pokryje honorarjum autorskie, wówczas kompozytor otrzymuje od sprzedawcy 25%—po pokryciu zaś wydawnictwa autor lub jego następcy otrzymują połowę dochodu od sprzedaży. Sądzę, że takie nowe warunki wydawnictw, powinny zachęcić młodszych kompozytorów do pisania dzieł większych rozmiarów oraz polepszyć trudny w obecnej chwili byt talentów twórczych.

A. Wielhorski.

Zjazd muzyków polskich we Lwowie. **)

Stosunek komitetu zjazdowego do Karłowicza.

W przyszłym numerze, w programie koncertu muzyki polskiej symfonicznej na Zjeździe muzyków we Lwowie znajdowała się „Rapsodja litewska" Mieczysława *Karłowicza.* Do ostatniej chwili wszyscy byli przekonani, że zapowiedzi odegrania tak wielkiego dzieła odpowie rzeczywistość. Tymczasem dzieła tegonie zagrano. Pomijamy już to, że gdyby Karłowicz żył, wtedy zapewne nie brutalizowanoby jego twórczości; ale Karłowicz niestety już nie żyje i bronić się nie może przed nietaktowną ignorancją i egoizmem oraz wygodą lwowskiego komitetu. Fakt ten jest tak przykrym i tak upokarzającym naszą kulturę, że nie mamy słów na wyrażenie zdziwienia. Wszak niemieckie i rosyjskie orkiestry albo już grały albo przyjęły do wykonania dzieło Karłowicza. A może komitet ma zamiar tłumaczyć się tem, że w obecnym sezonie „i tak" monachijska orkiestra „Tonkünstlerów" wykona „Rapsodję" Karłowicza—ale wykona *po raz pierwszy,* gdy tymczasem utwory grane na koncercie zjazdowym już były conajmniej po 1 razie słyszane we Lwowie. Gdyby dzieło Karłowicza było znaczenia średniego, nie dziwilibyśmy się wcale, że je opuszczono, ale wszystkie odegrane na zjeździe nowsze dzieła symfoniczne polskie nie przewyższają co do wartości kompozycji śp. mistrza polskiej muzyki symfonicznej.

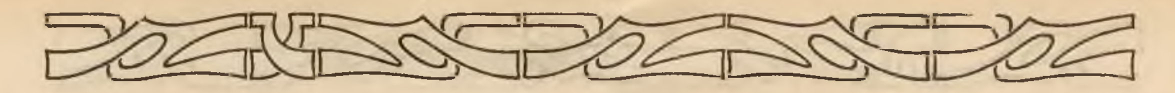
I jeśli nikt nie upomniał się o krzywdę, to tem gorzej dla naszych muzyków. Życzyć im należy, aby ich to samo spotkało. Z chęcią udzielimy im miejsca w „Przeglądzie" dla wynurzenia uczuć ze zbolałego serca płynących. Ale Karłowicz nie należy do żyjących... Więc wolno kopnąć jego pamięć.

F. Is.

---

*) Między innymi grać będą profesorowie konserw. Pachulski (koncert kompozytorski) i Igunnow (koncert Chopinowski).

**) Zamiast sprawozdania, które podamy w przyszłym numerze.



KONCERTY.

(Koncerty warszawskiej Ork. symf.: inauguracyjny, nadzwyczajny z udziałem Śliwińskiego i pierwszy wielki symfoniczny z udziałem Zimbalista (skrzypce).

Pierwszy koncert nowego zrzeszenia artystycznego „Warszaw. Orkiestry Symf.“ poświęcono Chopinowi. Dla miłośników muzyki była to prawdziwa uczta artystyczna zgotowana przez solistę koncertu, Śliwińskiego, wspólnie z orkiestrą. Orkiestra pod znakomitą dyrekcją G. Fitelberga, oprócz poloneza A-dur, wykonała warjacje Noskowskiego p. t. „Z życia“ na temat preludjum A-dur, świetnie uwydatniając wszystkie szczegóły tego pięknego utworu, oraz z idealną prawie dokładnością towarzyszyła Śliwińskiemu do koncertu e-mol.



G. FITELBERG.

Śliwiński pierwszą część tego koncertu wykonał dosyć chłodno, w drugiej dopiero był sobą i porywał słuchaczów czarem przedziwnie odczutej i oddanej muzyki Chopina. Czar ten nietylko nie słabnął już ani na chwilę aż do końca koncertu, lecz przeciwnie, — potęgując się z każdą chwilą, doszedł do kulminacyjnego punktu przy dźwiękach poloneza fis-mol. Nad program grał Śliwiński „Gdybym ja była słoneczkiem na niebie“ w przeróbce Liszta na fortepjan, nokturn H-dur i etiudę As-dur.

Sala była przepełniona. Jest to dobry omen. Oby tak zawsze było na następnych koncertach!

Na drugim nadzwyczajnym koncercie grał Śliwiński dwa koncerty: d-mol Rubinsteina i g-mol Saint-Saens'a—dzieła, których różnorodność pozwoliła mistrzowi na wykazanie jeszcze raz wszechstronności talentu. Koncert Rubinsteina niezbyt bogaty w treści, zato pełen efektów wirtuozowskich, odegrał artysta z nieporównaną brawurą. W ślicznym koncercie Saint-Saens'a w zachwyt wprowadzał publiczność subtelnością dotknięcia i wspaniale wykończonym frazowaniem. Orkiestra prowadzona energiczną pałeczką Fitelberga wybornie wykonała potężnego w nastroju „Manfreda“ Czajkowskiego i piękną uwerturę do op. „Marja" Statkowskiego.

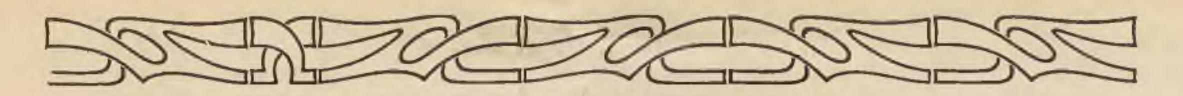
22/X rozpoczęła W. O. S. serję wielkich koncertów symfonicznych pod dyr. G. Fitelberga (solistą był słynny już dziś młody skrzypek E. Zimbalist, znany w Warszawie z występów w sezonie 1908/1909).

P. Zimbalist, pomimo wyjątkowo rozwiniętej i skończonej techniki (przy niezbyt silnym tonie), nie zasługuje na miano skończonego artysty, pod względem bowiem pogłębienia duchowej strony swego talentu ma jeszcze wiele do zrobienia. Uwydatniło się to szczególnie w wykonaniu koncertu skrzypcowego Beethovena; głęboki liryzm tego przepięknego utworu nie odczuł p. Zimbalist. O wiele lepiej zato odegrał „Fantazję szkocką“ Brucha i „Tańce węgierskie“ Brahmsa, utwory o przeważającej stronie popisowej; równie dobrze była wykonana „Kołysanka“ Juon'a. Orkiestra pod dyr. G. Fitelberga, poza wybornym towarzyszeniem soliście, wykonała artystycznie „Leonorę“ Beethovena. *T. Cz.*

Kronika.

= **Ku czci Chopina.** „Dom Polski“ w Moskwie urządził 3 b. m. koncert poświęcony pamięci Chopina. Po odczytaniu przysłanej przez H. Opieńskiego bjografji Chopina, pp. Narbut-Hryszkiewiczowa, Fhrlich i Krejn wykonali trio op. 8, następnie p. Narbut-Hryszkiewiczowa odegrała polonezy Cis-mol i A-dur i mazurek op. 50; w części wokalnej brali udział: p. Norska i p. Sekar-Różański. Koncert powiódł się świetnie, przy zapełnionej po brzegi sali.

= **Dyrektorem Warsz. Inst. Muz.** po dość długiem bezkrólewiu został prof. Stanisław Barcewicz.



— **P. Adam Didur** Koncertował ostatnio w Kijowie, a następnie występował w Petersburgu w „Rusałce" Dargomyżskiego. O występie znakomitego artysty czytamy wszędzie pochlebne recenzje. Dziennik petersburski pisze: „P. Didur odrazu wybił się się o całą głowę ponad otaczającymi go artystami. Głos miękki, wspaniały i duży, strona wokalna zachwycająca, strona dramatyczna również bez zarzutu. Publiczność nie skąpiła owacji i oklasków, duet młynarza był bisowany. Krytyka stołeczna oddaje cześć artyzmowi śpiewaka, bogactwu jego natury i wysoko-artystycznemu nastrojowi.

— **P. Janina Łada** koncertowała niedawno w Wiedniu. O koncercie tym pisze krakowska „Nowa Reforma": W przepełnionej sali Bösendorfera odbył się 17 paźdz. koncert znanej pianistki z Krakowa pani Janiny Łada, laureatki konserwatorjum krakowskiego, z ogromnem powodzeniem. Artystka, znana z występów w Krakowie, uzupełniła swoje wykształenie muzyczne u pof. Leszetyckiego i zdobyła sobie także u tutejszej publiczności szczere a gorące uznanie. Pannę Ładę wywoływano kilkakrotnie i zmuszono do odegrania po nad program".

— **Kraków. Z Tow. muzycznego.** Dyrekcja Tow. muzycznego ogłasza na sezon tegoroczny następujący cykl koncertów: W październiku: Wieczór Schumana. 1) Uwertura Manfred—orkiestra. 2. a) Z pieśni hebrajskich z tow. harfy. b) „Widmung" do słów Byrona — prof. Adam Ludwig. 3) Karnawał—na fortepian p. Leon Podolski. Pieśni—prof. Adam Ludwig (Pieśni w tłumaczeniu A. Ludwiga). 4. Symfonja nr. 1 B-dur op. 36.—W listopadzie: Solista prof. Jerzy Lalewicz. 1. Świerzyński: Uwertura. 2. B. Raczyński: Dożynki. 3. B. W. Walewski: „Zygmunt August i Barbara" (poemat symfoniczny (orkiestra). 4. Szymanowski: „Sonata E-moll" na fortepian (pierwszy raz). 5. Różycki: „Balladyna" prof. Jerzy Lalewicz. 6. Z. Noskowski: „Suita Mazurków" na chór mieszany i fortepian. 7. M. Karłowicz: „Odwieczne pieśni". — W grudniu: Solistka Abłamowicz-Meyer. Wieczór Brahmsa. 1. Uwertura tragiczna — orkiestra. 2. a) Rapsod nr. 1, b) Intermezzo—fortepian. 3. Pieśń przeznaczona na chór mieszany i orkiestrę. 4. Symfonja nr. 4 E-mol—orkiestra.—W styczniu: 1) Rachmaninoff: „Wyspa umarłych" (podług obrazu Böcklina). 2. Różycki: „Anhelli", poemat symfoniczny. 3. Lotti: „Crucifixus" na chór 8-głosowy a capella. 4. Pallestrina: „Improperia" na 2 mieszane chóry a capella. 5. Gustaw Mahler: Symfonia — trzy orkiestry połączone.—W lutym: Solista Edward Nowowiejski, pianista (Berlin). Wieczór Beethovena. 1. Trippel Koncert. 2. Koncert fortepianowy G-dur z orkiestrą. 8. Symfonja VIII.—W marcu: Solistka Janina Familler, pianistka (Warszawa-Berlin). 1. Wagner: Uwertura „Tannhäuser". 2. Saint-Saens: Koncert fortepianowy G-mol z orkiestrą. 3. Czajkowski: Symfonja nr. V E-moll. 4. F. Nowowiejski: „Ostatnie słowa Chrystusa" na chór mieszany i orkiestrę (pierwszy raz).

Program ten, jak na krakowskie warunki i stosunki, zasługuje na zupełne uznanie. Jedno tylko żądanie jest niewątpliwie na miejscu: mianowicie, aby dyr. Nowowiejski bezwarunkowo wykonywał kompozycje czeskie: Dvorák, Smetana, Fibich, Novák, Suk — oto twórcy, których dzieła powinny znaleźć się w programach polskich koncertów. Nie chcemy wąpić ani na chwilę, że w następnym sezonie dyr. Nowowiejski naprawi swój błąd. Kraków zna tak dobrze uwerturę do „Tannhäusera", że zamiast niej możnaby zagrać np. poemat symfoniczny *Nováka* t. t. „Tatry".— Jeszcze jedno życzenie: aby dyr. Nowowiejski dotrzymał przyrzeczenia i rzeczywiście wykonał cały program; przyszłego roku bowiem zamiary rozeszły się z wykonaniem, zapowiedzi zaś pozostały zapowiedziami.

—**„Quo vadis?" oratorjum F. Nowowiejskiego** wykonane będzie w sezonie bieżącym w następujących miastach: Londyn, Amsterdam, Heilbron, Kempten, Fürth, Altenessen, Pizmasens, Esslingen, Herzogenbusch, Görlitz, Trier, Milwaukee, Chicago, Nijungen, Arnheim, Cleve, Glatz, Berno, Ołomuniec, Bremenhaven, Insbruk, Gdańsk, Kiels, Głogów, Bamberg, Lipsk, Haga.

— **Odnaleziona opera Konrada Kreutzera.** Przy porządkowaniu nut, które ocalono podczas pożaru teatru nadwornego w Sztutgardzie, znaleziono partycję nieznanej dotąd opery Kreutrzera, p. t. „*König Konradin*". Jak wykazały odpowiednie badania, opera ta napisana była w r. 1847/48, gdy Kreutzer miał już lat 66. Cała opera—czteroaktowa—utrzymana jest w tonie pieśni ludowych. W akcie ostatnim wstawił Kreutzer słynną austrjacką pieśń cesarską Józefa Haydna. Libretto do opery napisał Gustaw v. Berneck.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.